

أثر التراث في شعر نزار قباني

سامح رواشدة

قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة مؤتة، الأردن

ملخص

تهدف هذه الدراسة إلى استجلاء المكوّن التراثي في شعر نزار، وتبين أبعاده ودوره في تشكيل التجربة الشعرية.

وقسمته الدراسة ثلاثة أجزاء: أولها تمثّل في الرموز التراثية ضمن حقلين هما: الرموز الفاعلة، أو رموز الخير، والرموز الشريرة، وثانيها: توقّف عند معجم الشاعر وأسلوبه من زاوية العلاقة بالتراث، ووجدت الدراسة أنّ للتراث حضوراً معقولاً في هذا الباب، وثالثها يدور حول أثر التراث في تكوين إيقاع النص الشعري، ولم تعدم الدراسة وجود بعض الأثر الإيقاعي المتأثري من استعارة رموز وألفاظ تراثية أسهمت في تشكيل إيقاع النصوص التي وردت فيها.

Abstract

This study seeks to uncover the inherited literature in the poetry of Nizar Qabbani and delimit its dimensions and role in forming poetic experience.

The present study is divided into three parts. The first part represents the inherited symbols in association with two fields, the symbols of virtue and the symbols of vice.

The second part handles the poet's knowledge and style to find whether they are related with the inherited literature. The study has found that the inherited literature has logical occurrence here. The third part handles the impact of heritage in the formation of poetic rhythm.

the study has been able to uncover some poetic rhythm as a result of borrowing inherited symbols and expression that have contributed to the rhythm of the whole text in which they occur.

فرّقت الدراسات الحديثة المتجهة إلى التراث باعتباره مصدراً إبداعياً في الأدب الحديث بين مستويين من التعامل شعرياً معه، سمي أحدهما التعبير عن التراث والآخر التعبير بالتراث، وعلى المستوى الأول نجد الشاعر يجعل الماضي غاية يسعى إليها محاولاً إعادتها للحياة بموصفاتهما، مستعيداً تفاصيلها مدحاً أو ذمّاً أو سرداً جديداً، في حين يسعى المستوى الثاني لاستثمار المعروف التراثي، باعتباره أداة فنية من أدوات التعبير، مستغلاً ما فيه من إحياءات، وما يحمله من سمات الحياة والحيوية الشعرية (١) التي تسهم في إنتاج النص الجديد إنتاجاً ثرياً حافلاً بالثقافة والتواصل، مما يحيل التراث عنصراً فاعلاً دائم التأثير والتأثر وصالحاً للخروج من القمقم في كل حين. فالتراث يمثل حقلاً معرفياً خصباً يحتاج إلى نظر نقدي لاختيار العناصر الحية منه، والقادرة على الديمومة والتي تصلح أن تكون شواهد قادرة على التجدد والتموضع في نصوص جديدة، وتستعصي على الاستهلاك الآني لما تختزنه من ظلال وثرء يتأبى على الاندثار والزوال (٢) مما يحيل هذه العناصر التراثية في أحيان كثيرة مشتركاً معرفياً يخلق حالة من التوصيل بين المتلقي والنص والمبدع (٣) أو قد يشكل شهادة يدين بها الشاعر عصره ويحتج عليه من خلالها (٤)، أو رمزاً شعرياً يحشد من خلاله الشاعر مواقف وتأثيرات نفسية ودلالية بما يرتبط بالعنصر التراثي من فضاءات لها وهجها ودهشتها وفجائيتها .

ولعل الشعر الحديث مدين لموقف الشاعر الناقد إيليو في حديثه عن التقاليد والموهبة الفردية حين دعا إلى استعادة الماضي الأوروبي، ومحاولة التأثير بالأسلاف والذي لخصه في قوله " إن خير ما في عمل الشاعر وأكثر أجزاء هذا العمل فردية، هي تلك التي يثبت فيها أجداده الشعراء الموتى، خلودهم... (٥) " وهذا الأمر لا يخرج عما يفعله الشعراء العرب لأنه قائم على استيحاء تجارب السالفين، واستعادتها وبعث عناصر الديمومة فيها، عن طريق امتلاك الحاسة التاريخية، الحاسة النقدية الواعية التي تعرف عناصر الخلود والاستمرار والقادرة على تجاوز الماضي إلى الحاضر (٦)، لأنها " هي حاسة اللازمي والزمني معاً" (٧)، وقد عدّ بعض النقاد المعاصرين إيليو الذي يمثل أحد نقاد مدرسة النقد الجديد في أوروبا وأمريكا - عدّه البذرة الأولى لما يسمّى بالتناص Intertextuality في النقد الحديث (٨)، والذي تنبّه إليه ميخائيل باختين وسمّاه الحوارية حيث نظر إلى النص باعتباره كرنفالاً يختلط فيه كل شيء " الثقافة العليا والثقافة الدنيا، الثقافة الرسمية والثقافة الشعبية" (٩) ومن ثم جاءت جوليا كريستيفا وجعلته عماد نظريتها المعروفة بالتناص، واستثمره التفكيكيون فيما بعد ليصبح مبدأ أساسياً في نظريتهم النقدية، ولا سيما جاك دريدا الذي رأى النص شبكة مختلفة ونسيجاً " من الآثار التي تشير بصورة لا نهائية إلى أشياء ما غير نفسها، إلى آثار اختلافات أخرى، وهكذا يجتاح النص كل الحدود المعينة له" (١٠). أقول، لعلّ موقف إيليو كان ذا تأثير على الشعراء العرب في توجههم للاعتناء بالتراث العربي والإنساني ومحاولة استنطاقه واستثمار عناصره القادرة على الاستمرار

والتأثير والحياة، ولا أظن أن شعر إيليوت وما فيه من نظر إلى التراث القديم لم يلق الإعجاب والاهتمام أيضاً (١١)، مما يجعلني أسلك نزاراً في قائمة الشعراء الذين تنبهوا إلى ثراء التراث وديمومته وقدرته على الحضور وتمرده على الزمنية، فانتخب منه العناصر التي تصلح شواهد على عصرنا، وهو في استثماره التراث لا يخرج على المستوى الثاني الذي يعبر بالتراث ويستغل الطاقات الحية الكامنة فيه، إذ إنه لا يقع أسيراً له يعيد سرده حسب، وينظر إليه باعتباره حالة مثالية مكتفية بذاتها تستحق الشناء وإعادة السرد، ولكنه استعاد بعضه مستمراً ما فيه من دلالات محتجاً على السلوك المعاصر بهذا التراث سلباً أو إيجاباً.

ويبدو لمن يعاين شعر القباني أن عنايته بالتراث محدودة إلى حد ما، ولم ترق إلى الحجم الواسع من انتاجه الشعري، وهذا لا يعني أن نزاراً ثائر على التراث أو يحمل موقفاً يستغني فيه عن تراث أمته، ولكنه يعرف أين يقف من حركة الثقافة التي لا يمكن أن تستمر دون جذورها (١٢)، ومع ذلك فإن محدودية الحجم هذه لا تجعل العنصر التراثي في شعره هامشياً يجعل دراسته أمراً مزهوداً فيه، ومن هنا جاءت هذه الدراسة محاولة أن تستنطق هذا الشعر، وتري عنصر التراث فيه وقيمه وطرائق استثماره.

لعل دراسة علاقة الشعر الحديث بالتراث قد أصبحت اجتهاداً غلباً في العقدين الأخيرين، منذ أن صدرت دراسة إحسان عباس (اتجاهات الشعر العربي المعاصر) سنة ١٩٧٨ (١٣)، فلفتت الأنظار إلى هذا البعد، وعدته اتجاهاً بارزاً أقامت له فصلاً كاملاً، ورأته أحد اتجاهات الشعر العربي المعاصر، هذه اللفتة تبعها جهود متوالية انصببت على رصد هذا البعد وكشف دوره ومكوناته، ولا أبالغ إذا ما قلت: إن تلك الدراسات قد أهملت شعر نزار، ولم تلتفت إلى الظاهرة التراثية فيه، ومنها:-

١ - إحسان عباس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر.

٢ - علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر.

٣ - طراد الكبسي: التراث العربي (كمصدر في نظرية المعرفة والإبداع في الشعر العربي).

٤ - خالد الكركي: الرموز التراثية العربية في الشعر العربي الحديث (١٤).

ستتوقف الدراسة عند البعد التراثي في شعر نزار قباني من ثلاث زوايا هي:

- الرموز التراثية

- التناس (اللغة التراثية)

- الإيقاع والتراث

أولاً: الرموز التراثية: التفت الشعراء العرب المعاصرون إلى التراث العربي والإنساني، فوجدوا فيه شواهد بارزة تنطق بتجربتها على الرغم من كرّ الزمن وتبدله، وتصلح أن تبقى مشعة ثرة يستعين بها المبدعون في كل حين، ولعلّ نزاراً قد نظر إلى تراث أمته فوجده حافلاً بتجارب موحية، استدعاها واستثمرها في شعره، ويكشف توظيفه هذه الرموز عن موقفه-النظري-النقدي- من التراث، ورؤيته الذهنية له.

ولعلنا لا نجد نزاراً يخرج عن الدلالات المألوفة التي وقرت في الذاكرة التراثية عند استيحاء أي تجربة تراثية ولم يعمد إلى مفارقة تلك الدلالات أو التمرد على معروفها التراثي، أو يخرجها من كهفها الذي انغلق عليها منذ كينونتها الأولى (١٥) إلا نادراً ذلك أنه ينطلق من فكرة البساطة وعدم الخروج على العقد الضمني المبرم مع المتلقين والقراء، لأن " اللغة الشعرية .. شركة .. ولا يمكننا أن نفسخ الشركة من طرف واحد" (١٦).

وقد راوح في توظيفه بين عدد من الحقول المعرفية، وستوقف الدراسة عندها على مستويين، وهما : الرموز الفاعلة (الإيجابية)، والرموز الشريرة (السلبية)، انطلاقاً من الدلالة المعاصرة التي دفع الشاعر رمزه لحملها، أو أودعها فيه بغض النظر عن موقفنا النقدي-التاريخي-من الشخصية المستدعاة، إذ إن أهميتها متأية من دلالاتها الحيوية في النص.

- الرموز الفاعلة: ينطلق نزار-غالباً- من الصورة المتشكلة في الذاكرة أو المعروفة للرمز حين يوظف الرمز توظيفاً إيجابياً، ويعمد إلى انتخاب الشخصية انطلاقاً من سماتها المعروفة عنها، وقد تعددت الحقول التي استحضرت منها تلك الرموز، فمنها ما هو آت من الحقل الديني-الأنبياء- ومنها ما هو آت من الحقل السياسي والعسكري-القادة والزعماء والخلفاء-، ومنها ما هو آت من الحقل الثقافي والشعبي.

احتلت الشخصيات الدينية مجالاً محدوداً في شعر قباني، ولم يتجاوز هذا المنحى شخصيتي كلّ من محمد وعيسى عليهما الصلاة والسلام، ويتبدى ذلك في قصيدته "القدس" التي يصبح اسمها دافعاً للشاعر، يتذكّر معه تراث الأنبياء، حيث يبحث عنه فوق ترابها فلم يجده، كاشفاً بذلك عظم الفاجعة التي حلت بالمدينة وما اقترفته أيدي اليهود فوقها، فقد دمروا ذاكرة المكان والزمان، وألغوا كتب الأنبياء فيها، وقطعوا حبال الوصل ما بين الأرض والسماء:

ركعت حتى ملني الركوع
سألت عن محمد ...
سألت عن يسوع
يا قدس يا مدينة تفوح أنبياء
يا أقصر الدروب بين الأرض والسماء (١٧)

وحين يكشف المصيبة يقدمها عبر صورة الدم الذي يصطبغ به المكان، مما يدفعه للبحث عن منقذ
يخلص الأرض وأهلها وتراثهم من الدمار :

من يفسل الدماء عن حجارة الجدران ؟
من ينقذ الإنجيل ؟
من ينقذ القرآن ؟ (١٨)

بل إنه يتجاوز ذلك ليعبري سلوك اليهود ويصفهم بأنهم قتلة الأنبياء، حين يستحضر الصورة
الانجيلية ويجعلها مصدراً لصورته الشعرية : " من ينقذ المسيح من قتل المسيح ؟ "

يعمد من جانب آخر إلى التراث مستحضراً منه بعض الرموز السياسية، ولعله في هذا الجانب يبدو
أوسع عناية من الحقل السابق، وفي العادة تنحصر دلالات التوظيف-في هذا الباب- في التعبير عن
العزة والشرف والتفوق التي حققتها الأمة في بعض مراحل نهوضها، مما أهلها أن تكون شواهد حية
قادرة على فضح الأوضاع السياسية القائمة، أو الاستخفاف بالمهزومين والعاجزين، ويبدو هذا الجانب
سهل الاجتلاب، فالأرشيف التراثي حافل بالشخصيات الفاعلة التي تصلح للنهوض من سباتها
مستحضرة شهادة تفوقها معها، ومن أولئك القادة عمر وعلي ومعاوية مروان والمنصور والمأمون، وفي
توظيفه شخصية عمر يذكر سيفه معه، وذكر السيف يستدعي بطبيعة الحال ملامح العزة والقوة التي
تضمن النصر والتجاوز:

رجالنا يأتون دون موعد
في غضب الرعد.. وزخات المطر
يأتون في عباءة الرسول..
أو سيف عمر
(١٩)

ويتغير موقف الشاعر من الشخصية على وفق المتغيرات التي يرصدها في الواقع المنظور الذي يلي عليه قول الشعر، فنزار شاعر مناسبة في المقام الأول يتغير مزاجه الشعري وردود فعله تبعاً لتغير الموقف المرصود، فإن كان يحمل الموقف جانباً إيجابياً عبر بواسطة رمزه عن ذلك البعد، أما إن كان يحمل الموقف بعداً سلبياً انقلبت الشخصية بين يديه، وأعلنت عجزها عن الفعل، فإذا كان سيف عمر في المرة السابقة قد ورد في النص واعدأ بالخير وسلاحاً للأمة التي ستنهض دون موعد مرصود، فإن السيف في المرة الثانية يبدو مخذولاً بعد أن تأمر عليه المتآمرون من أبناء الأمة، ففي قصيدة "مرسوم بإقالة خالد بن الوليد" نجده يصف المتآمرين بصفات التجار والسماسرة الذين لا يأبهون بقيم الفضيلة والخير؛ فيبيعون الوطن وما فيه من عناصر خيرة، ومن ضمن تلك العناصر سيف عمر:

رهنوا الشمس لدى كل المرابين

وباعوا بالماليم القمر

كسروا سيف عمر (٢٠)

وهذا التحول يفهم على ضوء فهمنا لموقف الشاعر، الذي يتغير سلباً وإيجاباً على وفق المناسبة التي يعبر عنها، فحين وصف سيف عمر بأنه علامة بشرى وخير كانت المقاومة الفلسطينية قد حققت أفعالاً بعثت في نفس الشاعر التفاؤل، وحين عاود التوظيف السلبى كان متناسباً وحالة انحسار فعل المقاومة، وازدياد الضعف العربي عامة، فنزار يمنح رمزه السمة على نحو ينسجم والتغيرات السياسية أو العسكرية التي تمر بها الأمة.

يتخذ الشاعر تجربة بعض الشخصيات العربية الإسلامية مؤشراً على الصورة المشرقة لتاريخ الأمة التي يجدر بها أن تستعيد أوتفخر بها، ومن تلك الشخصيات معاوية وطارق وعقبة، حيث يقدمهم من خلال سؤال يصوغه على لسان فتاة إسبانية تبحث عن ماضى لأمة، وقادة صنعوا المجد، قاصداً بذلك أن ينكأ الجرح القديم المعاصر من خلال رده على أسئلة تلك الفتاة، ويعبري من خلاله الحالة التي آلت إليها الأمة:

كتبت لي يا غالية

كتبت تسالين عن إسبانية

عن طارق يفتح باسم الله دنيا ثانية

عن عقبة بن نافع
يزرع شتل نخلة
في قلب كل رابية
سالت عن أمية
سالت عن أميرها معاوية
عن السرايا الزاهية
تحمل من دمشق... في ركايبها
حضارة... وعافية (٢١)

وتقدّم صورة كل من معاوية وأبي عبيدة رمزاً دالاً على القيادة الفاعلة التي تحاصر الظالمين والأعداء من كل جانب " محاصرون أنتم بالحق والكراهية/ فمن هنا... جيش أبي عبيدة/ ومن هنا معاوية" (٢٢).

وحين يعاود النظر في الواقع الحقيقي تبدّى له ضخامة المفارقة التي انسأقت إليها الأمة فقد ذهب القادة الذين سطوروا التاريخ الحقيقي، ولم يبق في الواقع إلا صور شائنة مهزومة لقادة عاجزين عن الفعل، فلا يجد ما يسعفه إلا السؤال عن أولئك الرجال الذي صنعوا تاريخ الأمة-على وفق رأي الشاعر- من مثل معاوية وخالد وبني حمدان:

يا شام أين هما عينا معاوية
وأين من زحموا بالمتكب الشهباء
فلا خيول بني حمدان راقصة
زهواً... ولا المتنبي مالىء حلباً
وقبر خالد في حمص نلامسه
فيرجف القبر من زوّاره غضباً (٢٣)

وحين ينتفي المغالاة في الإزراء على قادة عصرنا، فإنه يحيل الرجال المنجزين أنماطاً جديدة مشوهة

تتناسب صورهم وما يتسم به هذا العصر من سوء وبؤس، فخالد يتحوّل سفيراً في جنيف بعد أن كان قائداً عسكرياً منتصراً، ولعلّ المفارقة لا تخفى على المدقق والقارئ الفطن، حين يتحوّل القائد العربي المتفوق والمقتدر به سمة القوة والمهابة سفيراً، بما يتبع هذه الوظيفة من دلالات تشير إلى الخذلان والمهارة والدبلوماسية والليونة والخداع، والتي لا تتفق البتة مع سمات العسكري، يتحوّل خالد في العصر الحاضر سفيراً في جنيف، ولا يخفى أيضاً ما يحمله اختيار اسم جنيف دون عواصم العالم وكلّها من مقاصد المسالمة والمهادنة، فهذه المدينة تعكس حالة التراخي والتفاهم والرضا، كلّها سمات لا تليق بقائد عسكري يتوجب على الأمة أن تستثمر جهده في مجاله الحقيقي. وقد يبدو الأمر مقبولاً لو أن الأمة في عصرنا قد انتصرت، وحققت أحلامها، وأُنجزت لنفسها مكانة بين الأمم، غير أنه يبدو غريباً حين نعرف أنها هزمت في حروبها كلّها، ثم خدعت نفسها بالرضا، وتخلّت عن رسالة القوة والدفاع عن النفس، وتقبلت أن يتخلّى القائد المتفوق عن رسالته الحقيقية ليصبح قائداً للدبلوماسية والسياسة، إنّ هذه المفارقة تكشف موقف نزار من تحوّل الأمة عن رسالتها، فقد تخلّت عن عنصر القوة وسعت إلى المهادنة والمسايرة مما يفضح انهيار الحلم العربي بالنصر والحرية، وعزا ذلك إلى قيادات الأمة التي تأمرت على حلمها ودمرتة:

سرقوا منا الطموح العربي

عزلوا خالد في أعقاب فتح الشام

سمّوه سفيراً في جنيف

يلبس القبة السوداء

يستمتع بالسيجار... والكافيار...

يرضي بالفرنسية..

يمشي بين شقراوات أوروبا..

كديك ورقي

أتراهم دجنوا هذا الأمير القرشي

هكذا تخصّص البطولات لدينا يا بني (٢٤)

ولا تتوقف حالة الانهيار عند حدود الانحراف بالرمز عن دلالاته إلى دلالات تضاد ما قد وقر في

ذاكرة الثقافة عنه ، ولكن الأمر يبلغ حدود معاقبة القائد على انتصاره، فإن كان خالد قد تحوّل سفيراً في جنيف في أعقاب فتح الشام، فثمة قائد آخر يتحوّل بعد انتصاره إلى محكمة الأمن، فهذا هو طارق بن زياد يخسر ما حققه وذنبه انتصاره حسب سرقوا من طارق معطفه الاندلسي/ أخذوا منه النياشين/ أقالوه من الجيش/ أحالوه إلى محكمة الأمن/ أدانوه بجرم النصر... (٢٥).

ويرافق هذا الانحراف بالرموز عن مدلولاتها الإيجابية تحولات خطيرة أخرى، فقد "سرقوا فاطمة الزهراء من بيت النبي" وهذا ملمح يشي بضياع الشرف والتخلي عنه وتحويله سلعة، وزيادة على ذلك فقد باعوا عقيدتهم وفكرهم " باعوا النسخة الأولى من القرآن" وكشفوا ظهر رسول الله يوم أحد، وباعوا صلاح الدين وأحرقوا بيت أبي بكر، وقبضوا على آل النبي... (٢٦).

- رموز الشر: يملئ الواقع المعاصر على الشاعر أن يستدعي من الذاكرة شخصيات ذات دلالات غير طيبة، ويجعلها شواهد على المرحلة كما كانت شواهد سوء على عصرها، وقد يعمد إلى الانحراف ببعض الرموز عن دلالاتها التي وقرت في ذاكرة الناس لتحمل من المعاني والسمات ما يتناسب والواقع المعيش، ومن النماذج التي انحرف بها عن مدلولاتها، وحملها دلالات تضاد أو تخالف ما عرفت به، شخصية موسى عليه السلام وأهل الكهف وهارون الرشيد وعنترة وأبي زيد الهلالي... أما النمط الآخر الذي اقترنت به سمة الشر فقد استحضر رموزه من شخصيات أبي جهل وأبي لهب والسياف مسرور والمغول والتار وقيصر وهولاكو...

ولعل شخصية النبي موسى قد حملت سمة سلبية في شعر القباني لأنها رمزت لليهود وما يصطنعونه من حيل ومكائد لسلب حقوق الناس، فيستحضر من تجربته موقفه مع السحرة، وتأييد الله له للانتصار عليهم فيحيل القباني تلك المعجزة الالهية خدعة ومكيدة، يفقدها موسى في التجربة المعاصرة إذ يعجز عن تضليل الآخرين بسحره فهذا هو ذا ييؤ بالخسران بعد أن فقد حيله:

لأن موسى قطعت يده

ولم يعد يتقن فن السحر

لأن موسى كسرت عصاه

ولم يعد بوسعه

شق مياه البحر

لأنكم لستم كامريكا
ولسنا كالهنود الحمر
فسوف تهلكون عن آخركم
فوق صحارى مصر (٢٧)

ينحرف القباني بهذا التوظيف عن الدلالات الحقيقية للشخصية، ويوجهها توجيهاً بعيداً وصفه علي عشري زايد بأنه توجيه خاطيء لأن رسالة موسى تتنافى تنافياً كاملاً مع الفكر اليهودي المعاصر (٢٨) ويستحضر الشاعر شخصية أهل الكهف جاعلاً إياها رمزاً للعالم العربي المخدّر العاجز عن مواجهة مصيره وقدره، ففي رثائه عبدالناصر ينفجر غضبه على الشرق العربي الضعيف، فتتداعى ذكرى حزيران إلى ذاكرته، مما يؤجج نيران نغمته على العرب الذين يتراؤون أمامه على صورة أهل الكهف ولا يصلح حالهم إلا بالدمار:

يثير حزيران جنوني ونقمني
فاغتال أوثنائي وأبكى وأكفر
وأذبح أهل الكهف فوق فراشهم
جميعاً ومن بوابة الموت أعبر (٢٩)

ولا يخفى ما قد أحدثه الشاعر من انحراف في دلالة الرمز، فأهل الكهف لم يناموا هروباً من مسؤولياتهم أو تخلياً عن رسالتهم، ولكنهم ناموا بكرامة إلهية لا تيسر إلا للصالحين، في حين ينام أبناء الأمة مثاث السنوات عجزاً وجبناً وهروباً، مما يجعل الرمز بعيداً عن مدلولات مرموزه إلا في جانب الفعل الظاهر دون الاتكاء على مقاصد ذلك الفعل.

ويستحضر القباني شخصية هارون الرشيد، وتقرن لديه بالدلالة على الفساد الخلقي، فقد رمزت إلى القيادة المشغولة بالملذات والمتعة، والتي لا ترى في المرأة إلا جسدها، وحين يستحضره بهذا البعد فإنه يزرى على أولئك السادة المنصرفين عن واجبهم وإسهامهم في خدمة شؤون أمتهم إلى متعهم الجسدية- على وفق النص القباني-

مأساة هارون الرشيد مريرة
لو تدركين مرارة المأساة (٣٠)

ولهذا فإنه يحرض المرأة على الثورة ضد الظلم الواقع عليها، ويشاركها ثورتها لقتل رمز استغلال الجسد الأنثوي-هارون الرشيد-

وأنا أحبك في وجوه القادمين لقتل هارون الرشيد

هل تصبحين شريكتي... في قتل هارون الرشيد(٣١)

وحين يقترب من وظيفة الرشيد في تجربته الحقيقية ويرمز إليها به- أي رمز السلطة- فإن هذه الدلالات السلبية تظل مرافقة للرمز، فهو رمز التهلك واللذة، قصره حافل بالغلمان والخصيان، وهو مشغول بتخته الوثير وحياته المرفهة المنعمة، ومنصرف عن معرفة مأساة أمته ومصائبها إلى شهوته حسب، مما يدفع الناس للثورة عليه " لأن هارون الرشيد أرنب جبان/ فقد جعلنا قصره... قيادة الأركان" (٣٢).

أما الشخصيات التي اقترنت بدلالات سلبية في التراث فإن الشاعر يعمد إلى عدد منها يوظفها رموزاً تحمل المدلولات نفسها في هذا العصر، ومن تلك الشخصيات أبو لهب الذي جعله رمزاً للقوة الظلمة، التي تحول بين الناس وحياتهم، والتي تتسلّى بالمتعة والقتل والموت:

ما زال أبو لهب يتمطى فوق وسائد هذا الشرق

يتسلّى في قصر الحلمات

وقطع الثدي، وضرب العنق (٣٣)

ويوظف بعض الشخصيات للدلالة على الأعداء الذين وقفوا في وجه الأمة وحرموها أحلامها، ومن تلك الشخصيات هولاكو والقيصر:

رفيق صلاح الدين... هل لك عودة

فإن جيوش الروم تنهى، وتأمّر

بحاصرنا كالموت ألف خليفة

ففي الشرق هولاكو وفي الغرب قيصر (٣٤)

وقد يستمد رموزه من أسماء قوى حاربت الأمة، ووقفت في طريق نجاحها، فقد جعل رسالته

الشعرية ثورة وحرباً على قوى الطغيان في عصره- على وفق نصه- فينظر إلى مسميات من التراث كانت شاهداً دالاً على تلك القوى في عصور انقضت:

لأنني لا أمسح الغبار عن أحذية القياصرة
لأنني أقاوم الطاعون في مدينتي المحاصرة
لأن شعري كلّه
حرب على المغول... والتتار... والبرابرة
يشتمني الأقزام والسماصرة (٣٥)

أما شخصية كافور فقد اتخذها رمزاً لانتقاد أحد قادة الأمة في هذا العصر، إذ جعله قائداً متآمراً على وطنه وأمته، يهدف إلى دمار تراثها وحاضرها:

هل أنتك الأخبار يا متنبّي
أن كافور فكك الأهراما
سقطت مصر في يدي قروي
لم يجد ما يبيع إلا التراما (٣٦)

لقد مثل كافور في ذهن القباني نموذجاً كاملاً للفهاة والنقص والتقصير، ولعلها صورة منسجمة وموقف المتنبّي منه قديماً، ولذا فإن موقفه من قيادة مصر المذكورة تجد صورتها في كافور وأفعاله:

ما هذه مصر... فإن سماءها
صفرت، وإن نساءها أسلاب
إن جاء كافور... فكم من حاكم
قهر الشعوب وتاجه قبقاب (٣٧)

وثمة شخصية سياسية تشكّل رمزاً للفساد الخلقي والسلوكي، فتشابهه مع شخصية هارون الرشيد، إنها شخصية السلطان عبد الحميد الذي جعله نموذجاً للشرقي المشغول باللذة والذي يتسلّى بأجساد النساء؛ فيحفل مجلسه بالشركسيات السبايا يترامين حول مضجعه الرغيد (٣٨).

ثانياً: اللغة التراثية (المعجم اللفظي والتناص):

- المعجم اللفظي: وُصف نزار قباني - أحياناً - بأنه يقف موقفاً معادياً للتراث، ومنحازاً إلى العصر الحديث، وتهمين على معجمه اللفظي اللغة المعاصرة، وعلى الرغم من أن محاولة إثبات تراثية اللغة على مستوى المعجم اللفظي للشاعر تبدو أمراً شاقاً، لأن أي لفظة إذا ما قدّمت دلالة في سياقها، ولم تكن غريبة عليه، ولم يعسر قبلها وفهمها ضمن ذلك السياق لا تعود غريبة عن زمان الخطاب الذي يتضمنها، ويصعب عندئذ تصنيفها ضمن سياقات زمنية ترتبط بمعجم تراثي، وكذلك فإن مقولة انسلاخ القباني عن التراث ووقوفه موقفاً رافضاً للمعطيات التي يقدمها ذلك التراث تبدو مظنة للشك ومحتاجة إلى نظر موضوعي جديد، ولو كانت هذه المقولة مقبولة على المستوى النظري، فإنها لا تعني شيئاً في الحديث عن معجم الشاعر اللغوي، الذي يقف موقفاً رافضاً للتراث لا يملك القدرة على الانسلاخ من لغة ذلك التراث التي ما زالت تمثل لغة الحاضر، فالمبدع - على الرغم منه - لا يستطيع أن ينسلخ من تراثه اللغوي، ومحمولات اللغة التي تستحضر معها مقاصدها وظلالها وإيحائها التي علت بها منذ أن نطق الناس تلك اللغة، ويصدق في هذا المقام ما ذهب إليه إحسان عباس الذي يرى أن الشاعر لا ينفك عن التراث فور نطقه باللغة التي ينتمي إليها ذلك التراث (٣٩) فالكلمات تبقى مشحونة بركام هائل من الدلالات التي ارتبطت بها عبر السنين الطويلة من التوظيف.

لهذا فإن معجم الشاعر يظل محاصراً بسماته التراثية مهما ادّعى الحداثة والعصرية، لأن هذا المعجم يتكئ في أنحاء متعددة على تاريخ طويل لا يملك معه محوه بدعوى العصرية أو الانسلاخ أو رفض التراث، مما يجعلنا ننظر إلى تراثية اللغة باعتبار حضورها في الحاضر أو الماضي حسب. ولهذا فإن الدراسة معنية بالفصل بين مستويين في استثمار اللغة: أحدهما يستند إلى استثمار الألفاظ التي لم تعد متداولة تداولاً شائعاً بين المتعاطين بهذه اللغة والتي شاعت في زمن مضى، فنعدّها ألفاظاً تراثية، وثانيهما يستند إلى استثمار الألفاظ الحية التي لم تكن شائعة في الماضي، ولعلّ نزاراً كان ميالاً إلى المستوى الثاني انسجماً ونزعة التي تمت الإشارة إليها سابقاً والمتمثلة في أن اللغة الشعرية شركة ولا يجوز فسخها من طرف واحد، وقد كان منحازاً إلى اللغة الحية القريبة من استخدامات الناس في حياتهم المعتادة، ولعله كان متأثراً بالنزعة السائدة في منتصف هذا القرن والتي ترى أن اللغة الحية تمثل أحد عناصر الثورة في الحياة السياسية والاجتماعية التي تأثر بها شعراء العربية عامة (٤١).

وإذا ما أردنا البحث في المعجم اللفظي عند القباني، فإنه يبدو محدوداً في تعامله مع التراث، فقد جنح إلى اللغة الحية ولا سيما أنه كان يعيش في مدينة ذات رقي ومدنية ولها طرائق استخدام في اللغة تركت بصماتها واضحة عليه، ومع ذلك فإن الألفاظ التراثية تأتي أحياناً مفرقة في أثناء

النصوص، ففي قصيدة بعنوان "غرناطة" نجد بعض ألفاظها تنداعى من ذاكرة معنية بالتراث، يقول:

وأمية راياتها مرفوعة وجيادها موصولة بجياد
وجه دمشقي رأيت خلاله أجفان بلقيسٍ وجيد سعاد
في طيب جنات العريف ومائها في الظلّ، في الريحان، في الكبّاد (٤١)

فمفردات من مثل "رايات أمية، الجياد، الجيد، طيب الجنات" تجنب إلى الذاكرة التراثية، وبعيدة نسبياً عن المعجم المعاصر، ولعلّ ما يدعم مقولتي هذه أن هذه الألفاظ تتعانق مع تشكيلات لغوية أخرى أقرب إلى الحياة الدمشقية في مجراها اليومي، فكلمة من مثل "جيد سعاد" التي تعيدنا إلى صورة الجيد في الشعر العربي وانشغال الشعراء بوصفه والتغزل به تأتي مسبوقة بكلمة من حياة الناس "وجه دمشقي" وتأتي كلمة "طيب" متبوعة بمفردات قريبة من الحياة الدمشقية "الفل والكباد"، هذا التعالق بين مستويين من الألفاظ، المستوى المعاصروالقريب من التعامل العادي للغة، والمستوى البعيد، يجعل الثاني ذا ارتباط واضح بمصادره التراثية.

وفي قصيدة بعنوان "ترصيع بالذهب على سيف دمشقي" نجد الألفاظ التراثية تتعانق مع ألفاظ الحياة اليومية في أجزاء مختلفة من النص:

يا دمشق التي تقمصت فيها هل أنا السرو، أم أنا الشربين؟
أم أنا الفل في أباريق أمي أم أنا العشب والسحاب الهتون؟ (٤٢)

فتوظيف أسماء الورود والنباتات من مثل السرو والفل والشربين استخدام يتناسب والبيئة الدمشقية المتمدنة، مما يجعل استحضار كلمة من مثل "السحاب الهتون" منحازة إلى وجهها التراثي حين تصبح مجاورة لمثل هذه الكلمات، وكذلك قوله:

إن أرض الجولان تشبه عينيك فماء يجري، ولوز، وتين
كل جرح فيها حديقة ورد وربيع... ولؤلؤ مكنون (٤٣)

فلعل كلمة "لؤلؤ مكنون" تعلن انتسابها إلى زمن ماضٍ حين تتجاوز مع مفردات لم يعهد عنها أنها كانت جزءاً من لغة التراث من مثل لوز وحدائق الورد والتين، ومنها:

بك عزت قريش بعد هوان وتلاقت قبائل وبطون
كتب الله أن تكوني دمشقىاً بك يبدأ وينتهي التكوين
لا خيار أن يصبح البحر بحرأً أو يختار صوته الحسنون (٤٤)

لا يخفى أن مفردات من مثل قريش والقبائل والبطون ليست مما يشيع في الاستخدام المعاصر، لاسيما إذا ما نظرنا إليها بجوار "صوت الحسون" و"الشعب كله سردين"، وإذا ما أمعنا النظر في النص كله لا نعدم وجود ألفاظ تراثية من مثل "حور عين" و"الحديث شجون" و"استبيح الحمى وضاع العرين" و"اسحبي الذيل".

ونجد المعجم التراثي حاضراً في بعض النصوص التي تزري على التراث وتنقضه، ففي قصيدة "الوصية" نجد يستحضر ركماً من المسميات المقترنة بالتراث الذي يعلن ثورته عليه :

أفتح صندوق أبي...

فلا أرى ..

إلا دراويش ومولوية

والعود والقانون.. والبشارف الشرقية

وقصة الزير على حصانه

وعاطلين يشربون القهوة التركية

أسحب سيفي غاضباً

وأقتل المعلقات العشر... والألفية

وأقتل الكهوف، والدفوف

والأضرحة الغيبة (٤٥)

لقد حفلت هذه المقطوعة بألفاظ تراثية يعلن رفضه لها من مثل الدراويش والمولوية والعود والزير والمعلقات والألفية والأضرحة، وإذا ما تجاوزنا المقطوعة إلى بقية القصيدة نجد مفردات أخرى من مثل "ألف ليلة" و"القمقم العجيب" و"السجادة" و"سيف الدولة" ومنها ما يرتبط بالسلطان وحاشيته وحياته من مثل "سرادق الحرير" و"القطيفة" و"عباءة من قصب" و"قصيدة همزية".

وغالباً ما يحضر المعجم التراثي في صنفين من القصائد: أولهما تلك القصائد التي تستعرض موقفاً إيجابياً من التراث، والمتصل عادة بانتصار أو فعل إيجابي كما رأينا في القصيدة الأولى، وثانيها حين

يحمل موقفاً متمرداً على التراث، فينبيري للإزراء عليه، فيكثر من الألفاظ والمسميات التي تستثير الغضب والثورة كما شاهدنا في النص الثاني.

ثمة ملمح مهم في لغة الشاعر وأسلوبه يقوم على اصطناعه مطلعاً لقصيدته يشبه إلى حد ما مطالع القصائد العربية القديمة، إذ عرف عن الشعراء العرب قديماً ابتداءً بهم بمطلع طللي أو غزلي يستهلون به قصائدهم، وهذا المنحى يبدو لافتاً للانتباه في عدد من قصائد نزار ذات البعد الوطني أو السياسي، وهو ملمح يغيب في القصائد الوجدانية-العاطفية- التي تتخذ من المرأة وقضاياها مادة لها. فهو يجنح إلى التمسك بالتقاليد القديمة في الحديث عن الموضوعات الجادة والجاهيرية، في حين يتخلّى عن ذلك في الموضوعات النسوية. وستوقف عند مطالع ثلاث قصائد من شعره: القصيدة الأولى بعنوان "موال بغدادي": يقول في مطلعها:

مدّي بساطي... واملأي أكوابي
وانسي العتاب، فقد نسيت عتابي
عيناك يا بغداد، منذ طفولتي
شمسان نائمتان في أهداي
لا تنكري وجهي فأنت حبيبتي
وورود مائدتي، وكأس شرابي (٤٦)

وهذا المطلع يذكّرنا بالمطالع القديمة التي تبدأ بالعتاب بسبب طول الغياب، واستمرار الهجر، واللقاء بعد القطيعة بين المحبين، لذا فإنه يهرب من العتاب لاهتيال الفرصة السانحة في اللقاء، فإذا عرفنا أن المحبوبة ليست امرأة ولكنها عاصمة عربية نفهم البعد الخفي الذي يخرج عن دائرة الغزل والعاطفة المشبوبة بين معبين كالعادة عند القدماء، وإنما تحمل موقفاً قومياً يحيل معه الشاعر المدينة امرأة ذات عيين جميلتين تشبهان الشمس، وهي المرأة التي تجعل حياة محبّها أطيب فهي ورد المائدة وكأس الشراب اللذان تعود عليهما المحب منذ طفولته. وهي المحبوبة التي لن يفارقه طيفها أبداً:

قبل اللقاء الحلو كنت حبيبتي
وحبيبتي تبقي بعد ذهابي (٤٧)

وفي قصيدة بعنوان "مواويل دمشقية إلى قمر بغداد"، يبدأ القصيدة بمطلع غزلي يوجهه إلى بلقيس (زوجه) التي جاءت إليه صباحاً حاملة بشارة الاتفاق بين العراق وسوريا، يقول :

أيقظتني بلقيس في رزقة الفجر
وغنّت من العراق مقاما ..
أرسلت شعرها كنهر ديبالي
أرايتم شعراً يقول كلاماً ؟
كان في صوتها الرصافة والكرخ
وشمس .. وحنطة .. خزامى
حملت لي جرائد اليوم، والشاي
وفاضت أمومة وابتساما
مالها زوجتي تطارحني الحب ؟
وكان الهوى علينا حراما
لك عندي بشارةً يا حبيبي
فعل القوم ما فعلنا تماماً (٤٨)

لا شك أن مثل هذا المطلع الذي يبدأ باسم امرأة ويكشف علاقة ما بينها وبين الشاعر، ويسلط الضوء على ملامحها الجمالية من مثل شعرها الذي ترسله كالنهر، وصوتها الرخيم الذي يحمل في طياته صوت الرصافة والكرخ، والتي تطارحه العشق، إن مثل هذا المطلع يذكر بمطالع القصائد العربية قديماً، ولا سيما أن تلك المطالع تتحوّل بعد ذلك إلى موضوع آخر قد يكون بعيداً عن الغزل والنساء، غير أن العلاقة التي تحققها شريحة الغزل تظل لصيقة بالموضوع الذي تقدمه القصيدة، ومثل هذا الأمر نلمسه بوضوح في هذا المطلع، فبلقيس تغني مقاماً عراقياً، وشعرها كنهر عراقي، وصوتها يحمل نبرة رصافية وكرخية، وهي عراقية الأصل تواصله بالحب، ولا يخفى ما يحمله قوله "تطارحني الحب" من التصاق وتوحد، هو صورة لصيقة بالوحدة التي كان الناس ينتظرونها بين العراق وسوريا، ولذلك كانت بشرها تقول: "فعل القوم ما فعلنا تماماً" مما يجعل هذا المطلع لصيقاً بموضوعه ونصه، ولم يكن مقدمة بلا فائدة.

ولنتوقف عند نموذج آخر في هذا البعد الأسلوبى، من قصيدة بعنوان " ترصيع بالذهب على سيف دمشق " حيث يبدأ بمطلع نسيب واضح الملامح التراثية، يقول :

أتراها تحبني ميسون؟
أم توهمتُ .. والنساء ظنون
كم رسول أرسلته لأبيها
ذبحته تحت النقاب العيون
يا ابنة العمّ والهوى أموي
كيف أخفي الهوى، وكيف أبين (٤٩)

فالإشارة الغزلية واضحة، ومبدوءة باسم امرأة " ميسون "، والحيرة التي تسكن النفس من أنها ستحبه أم تصده، وما يواجهه في حبها، وما يعمد إليه العربي قديماً حين يرسل إلى محبوبته الرسل وتصدّهم، وعجزه عن إخفاء أمر حبه، وقد تجاوز ذلك حين يقدم لنا صورة ديارها التي رحلت عنها ولم يبق فيها ما تطمئن إليه نفسه، مما يقربنا من الصورة الطللية التي حفلت بها قصائد العرب قديماً :

ما وقوفي على الديار، وقلبي
كجيبني، قد طرّفته الغضون
لاظباء الحمى رددن سلامي
والخلاخيل، ما لهن رنين

فالعاشق يقف على الديار، وقد تغصن جيبته وقلبه لطول العهد عن الديار، وتتكبر ظباء الحمى، ولم يعد في الحي من يجيب سؤاله. يثنى بعد ذلك إلى الذكريات التي حفرتها التجربة في قلبه، يحاول بها أن يعيد إلى نفسه بعض الطمأنينة :

يا زماناً في الصالحية سمحاً

أين مني الغوى، وأين الفتون

لنكتشف في النهاية علاقة تمثل فيها ميسون وجهاً للمدينة التي يحبها ويتعشقها والتي حفرت ذكرياته في أزقتها وأحيائها، وعلى الرغم من طول الغياب فإنها ما زالت ماثلة في الذاكرة لا

تبرحها :

ها هي الشام، بعد فرقة دهرٍ أنهر سبعة ... وحوور عين

ثم بعد أسلوب يتيكى على التراث يتمثل في استثمار النص القديم، أو التجربة التراثية محاوراً إياها، ومحاولاً استنطاقها للتعبير عن الهم الجديد الذي يحمله النص الشعري، وقد نظر نقاد الحداثة إلى النص باعتباره عملاً أدبياً غير مستقل عن المؤثرات الأخرى، ولا يتسم بالتجانس التام، وهو في نظرهم مبني على مجموعة من التعالقات والخبرات الاتصالية التي تربطه بنصوص أخرى، فالنص باعتباره منجزاً لغوياً يجزأ معه محمولات من التراث ويقيم علاقات خفية وواضحة مع مستويات الخطاب السابقة عليه، ذلك أنه "شبكة غير مكتملة من مقتطفات واعية وغير واعية مستعارة" (٥٠)، وقد نظرت جوليا كريستيفا إلى النص وكأنه "ترحال للنصوص وتداخل نصي، ففي فضاء نص معين تتقاطع وتتنافى ملفوظات عديدة مقتطعة من نصوص أخرى" (٥١) ولذلك فإن للتراث وعناصره دوراً مهماً في تكوين النص الإبداعي، ولا سيما إذا ما ذهبنا مع أصحاب مبدأ التناص العام الذين يرون أن عناصر العمل كلها قادمة من مصادر إشعاع أخرى، مما يفقد المبدع الجديد أي دور خالق للغة، ولا يتجاوز دوره حدود إعادة الإنتاج والتنسيق والاستنطاق، ومع ذلك فإن فكرة التناص العام تمثل بعداً نظرياً أكثر مما تمثل بعداً تطبيقياً، لأن رصد العناصر المشكلة للعمل، وإعادتها إلى مصادرها تمثل عملاً قد تعترضه مزالق كثيرة، وعقبات لا أشك أنها أكبر من طاقة أي باحث. ولهذا فإن الدراسة ستقف عند حدود التناص الخاص، الذي يرصد استعارة عبارات أو أشعار أو حوادث تاريخية مشهورة ويرى طبيعة توظيفها وآليات الشاعر في استثمارها، وخدمتها للنص الشعري، ويبدو لمن ينعم النظر في شعر نزار أن مجالات التناص تدور في ثلاثة حقول محددة هي التناص مع القرآن الكريم والشعر العربي والحوادث التاريخية، وستوقف الدراسة عند بعض النماذج الدالة في هذه الحقول الثلاثة:

١- التناص القرآني:

يستثمر نزار بعض النصوص القرآنية، محاولاً إنطاقها لتقديم تجربته بما تحمله تلك النصوص من إيحاء ودلالات، ومن الأمثلة الدالة في هذا الباب، قوله معرضاً بالسلوك النفعي الذي ينشغل بمتعة الجسد ويسخر الدين لتحقيق هذه المنفعة:

كَانَ الدِّينَ حَانُوتَ

فَتَحْنَاهُ لَكِي نَشْبَع

نَمْتَعْنَا بِمَا أَيْمَانُنَا مَلَكْتَ

وَعَشْنَا فِي فَرَاثِنَا بِمَسْتَنْقَع

وَزَوَّرْنَا كَلَامَ اللَّهِ بِالشَّكْلِ الَّذِي يَنْفَعُ (٥٢)

يكشف هذا النص اتجاهاً يحاول تفسير الرخصة الإلهية على نحو ينسجم وحاجاته ورغباته، ويعتني بالدين من الجانب الذي يخدم مصالحه حسب، في حين يهمل الأمور الأخرى التي تتطلب منه عملاً بلا منفعة فيختصر نزار سلوكهم من خلال فهمهم للآية القرآنية التي أجازت معاشره الرجل للملك اليمين من النساء، فقد وردت تلك الرخصة في القرآن الكريم ضمن قوله «والذين هم لفروجهم حافظون * إلا على أزواجهم أو ما ملكت أيمانهم فإنهم غير ملومين» (٥٣) فإذا كان النص القرآني قد جاء بحكم يبيح للمرأة سعة في المتعة ضمن حث واضح على قيم طيبة، منها حفظ الفرج وطهارة الجانب، فإن الناس في هذا العصر قد بالغوا في ذلك حتى أحالوا الدين حانوتاً يشبعون منه، فحوّلوا الرخصة الإلهية متعة لا يقيدوها قيد، فزوّروا كلام الله ليأتي منسجماً وأطماعهم .

ومن الأمثلة الأخرى على استثمار النص القرآني قوله يرثي ابنه توفيقاً :-

سأخبركم عنه ..

كان كيوسف حسناً.. وكنت أخاف عليه من الذئب

كنت أخاف على شعره الذهبي الطويل

... وأمس أتوا يحملون قميص حبيبي

وقد صبغته دماء الأصيل

فما حيلتي يا قصيدة عمري؟

إذا كنتِ أنتِ جميلة ..

وحظّي قليل .. (٥٤)

ينظر الشاعر إلى قوله تعالى «قال إني ليحزنني أن تذهبوا به وأخاف أن يأكله الذئب وأنتم عنه

غافلون قالوا لئن أكله الذئب ونحن عصابة إنّا إذا لخاسرون* فلما ذهبوا به وأجمعوا أن يجعلوه في غيابة الجب وأوحينا إليه لتنبئهم بأمرهم هذا وهم لا يشعرون* وجاؤوا أباهم عشاءً فيكون* قالوا يا أبانا إنا ذهبنا نستبق وتركنا يوسف عند متاعنا فأكله الذئب وما أنت بمؤمن لنا ولو كنا صادقين* وجاؤوا على قميصه بدم كذب قال بل سولت لكم أنفسكم أمراً فصبر جميل والله المستعان على ما تصفون* (٥٥).

يتشابه الموقفان إلى حد بعيد، ولكنهما يختلفان أيضاً من جانب آخر، فالميت هو الابن والمتحدث في النص هو الاب "سأخبركم عنه" أما النص القرآني فإن الرواية قد جعلت الأب في حكم الغائب وتولت الرواية عنه.

أما الأمر الثاني فإن النص الشعري يفهم حدود الاستثمار، فقد جعل قصته شبيهة بقصة يوسف، ولم يحلّ يوسف رمزاً "كان كيوسف حسناً." في حين كان النص القرآني يروي عن يوسف نفسه.

أما التشابه فإنه يتأتى من جانب آخر، فقد مثل النصان موقف كل من الأبوين، حيث خاف الأول على ابنه من الذئب، وكذلك فعل الآخر، وإذا كان يعقوب قد قبل ذهاب ابنه واطمأن إلى وعد أبنائه بحماية أخيه، فإن نزاراً قد ظل خائفاً على ولده ولم يكن ثمة من يتكفل بحمايته "كنت أخاف على شعره الذهبي الطويل".

وتبدو العلاقة بين النصين من جانب آخر، والذي يتمثل في النتيجة، فقد جاء أخوة يوسف أباهم بقميص أخيه وقد أصابته الدماء، والأمر نفسه يتكرر في النص الشعري "يحملون قميص حبيبي/ وقد صبغته دماء الأصيل" غير أن النص القرآني قد قدم شاهداً لفظياً يكشف خداع الأخوة "دم كذب" وهو الأمر الذي لم ينطل على يعقوب بل سولت لكم أنفسكم أمراً" غير أن نزاراً يسلم نفسه للحدث، ويصدق دون جدال.

ومن النماذج الدالة في هذا الباب قوله متوعداً اليهود من قصيدة بعنوان "منشورات فدائية على جدران إسرائيل" يقول:

وجاء في كتابه تعالى:

بأنكم من مصر تخرجون..

وأنكم في تيهها سوف تجوعون وتمطشون

وأنكم ستعبدون العجل دون ربكم

وأنكم بنعمة الله عليكم، سوف تكفرون (٥٦)

وهذا النص ينظر إلى قصة اليهود وخروجهم من مصر وتيهيمهم وعبادتهم العجل بعد غياب موسى عنهم لتلقي أمر ربه، وينظر هنا إلى قوله تعالى: ﴿وَإِذَا فَرَقْنَا بِكُمُ الْبَحْرَ فَأَنْجَيْنَاكُمْ وَأَغْرَقْنَا آلَ فِرْعَوْنَ وَأَنْتُمْ تَنْظُرُونَ﴾ وإن كانت فكرة الخروج في النص الشعري تعد عقوبة فإنها في النص القرآني كانت تكريماً وحماية لهم من آل فرعون. ويتضمن النص فكرة عبادتهم العجل وتحولهم عن دينهم، وهذا البعد يجد أصوله في قوله تعالى: ﴿وَإِذَا وَاَعَدْنَا مُوسَى أَرْبَعِينَ لَيْلَةً ثُمَّ اتَّخَذْتُمُ الْعِجْلَ مِنْ بَعْدِهِ وَأَنْتُمْ ظَالِمُونَ﴾ (٥٨) وهنا يتفق النصان في دلاليتهما، فقد كانت عبادة العجل ضلالة وخروجاً عن جادة الحق.

ويتضمن النص الشعري إشارات إلى طلبهم الماء، فاستجاب الله لموسى وأمره أن يضرب بعصاه الحجر فانجست منه اثنتا عشرة عينا، وإشارة إلى رفضهم مرافقة موسى إلى الأرض المقدسة بدعوى أن فيها قوماً جبارين، مما كان نتيجة غضب الله وتيهيم أربعين سنة ﴿قَالَ فَإِنَّهَا مُحَرَّمَةٌ عَلَيْهِمْ أَرْبَعِينَ سَنَةً يَتِيهُونَ فِي الْأَرْضِ فَلَا تَأْسَ عَلَى الْقَوْمِ الْفَاسِقِينَ﴾ (٥٩).

وحين ننظر في نص القباني لا نجد يخرجه على معطيات النص القرآني إلا في جانبين اثنين هما: طبيعة الصيغة الزمنية للأسلوب القرآني، والصيغة الزمنية للنص الشعري، فقد ذكر القرآن القصة باعتبارها حدثاً ماضياً يستجلب للعظة والعبرة، وكشف السلوك اليهودي القائم على الطمع، وإخلاف الوعد، أما نص القباني فإنه يجنح إلى المستقبل بدخول سين التسويق أو سوف، وكأن الأمر لم يحدث بعد، لينسجم والحالة التي كان يعبر عنها الشاعر، ولعل هذا المنحى الأسلوبى يتسق وما ينتهي إليه النص الشعري، وما يستشرفه الشاعر في المرحلة التي ستأتى فيما بعد، فقد تعاضم دور المقاومة الفلسطينية، وأخذت تقدم أفعالاً مؤثرة كان الشاعر يعتقد بأنها ستؤتي ثمارها في الأيام القادمة، وطبيعة نزار في شعره أنه يتفاءل ويتشائم على وفق المناسبة وطبيعتها، مما يسوغ بقية النص الذي يضيفه هو على النص القرآني :

زدنا على ما قاله تعالى، سطرين آخرين:

'ومن ذرى الجولان تخرجون ...'

'وضفة الأردن تخرجون ...'

'بقوة السلاح تخرجون ...' (٦٠)

أما الجانب الآخر الذي يفارق فيه النص الشعري مصدره القرآني فإنه يتمثل في فكرة الخروج نفسها، إذ إننا نجد النص الديني يلح على فكرة الدخول إلى الأرض المقدسة، ولذا فإنه يزين لليهود ذلك العمل، غير أنهم عصوا أمر الله وتركوا نبيهم وربّه يقاتلان، في حين يلح النص الشعري على فكرة الخروج من الأرض المقدسة مما يقلب دلالات النص المستدعي، فخروجهم من مصر كان حماية لهم، ورغباتهم تستجاب كلّها، والنتيجة هي العصيان، والنص المعاصر يجعل خروجهم من مصر عقوبة، ويجعلهم عطاشاً وجائعين وتائهين دون مدد من الله بسبب سوء أفعالهم.

ويتكرر استحضار النص القرآني في النص القبانى في مواضع متعددة ينطقها بما يخدم تجربته، فتأتى موافقة لدلالاتها المصدريّة أحياناً وتفارق تلك الدلالات أو تنحرف عنها أحياناً أخرى على وفق ما يقدمه النص الشعري ويخدم دلالاته.

٢- التناصّ الشعريّ

يستثمر نزار في جانب آخر نصوصاً شعريّة، يحلّها في نسيج نصه الشعري، وينطقها بدلالات تخدم تجربته وتعبّر عنها، ومنها قوله:

'لا يسلم الشرف الرفيع من الأذى'
ونحن ضاجعنا الغزاة ثلاث مرات
وضيعنا العفاف .. ثلاث مرات
وشيعنا المروءة بالمراسم، والطقوس العسكريّة
'لا يسلم الشرف الرفيع'
ونحن غيرنا شهادتنا.. وأنكرنا علاقتنا..
وأحرقنا ملفات القضية (٦١)٠٠

يشير هذا النص على نحو مباشر إلى قول المتنبي المشهور:

لا يسلم الشرف الرفيع من الأذى حتى يراق على جوانبه الدم (٦٢)

ولعل المقابلة بين النصين تكشف طبيعة العلاقة التي وجه الشاعر المعاصر النص المستحضر للإشارة

إليها، فقد اجتزأ الشطر الأول من بيت المتنبي وهو الشطر الدال على الشرف الذي يحميه العربي بدمه، ووضعه بين علامتي تنصيص، ولم يمتصه في نصّه ليكشف بذلك المفارقة المتحققة بين الماضي والحاضر، فهدف بذلك إلى مناقضة دلالاته والسخرية منها في عصرنا (٦٣)، ولذا فإنّه يستحضره دون أن يتمّ المقولة كلّها والتي تشترط سلامة الشرف من الأذى بمقدار الدم الذي يراق على جوانبه، فالوقف مقعم بالسخرية وقد تأت بسبب استبدال الناس مضاجعة الغزاة وضياح العقاف وتشجيع المروءة بالمراسم بدلاً من بذل الدماء والأرواح، لقد كانت المفارقة حادة حين سعى الناس لحماية شرفهم بانتهاجهم سلوكاً يتذل ذلك الشرف وينحدر به بدلاً من صونه، فالأمة تستخذي أمام عدوها وتعانقه بحميمة "ضاجعنا مما ترتّب عليه ضياح العقاف والمروءة وتحريف الهوية".

وفي مثال آخر يقول :

وقتلنا العنقاء في (جبل الشيخ)
والقى أضراسه التنين
صدق السيف وعده يا بلادي
فالسباسات كلّها أفيون
صدق السيف حاكماً وحكيماً
وحده السيف يا دمشق اليقين (٦٤)

قال نزار هذه القصيدة التي أخذت منها هذه الأبيات بعد حرب تشرين ١٩٧٣، ونجدها تمجّد القوة وتعلي من شأنها فتتخب السيف رمزاً من رموزها، ذلك أنّه سلاح العربي الذي ضمن له النصر في وقعاته مراراً وتكراراً، وهذا يستدعي إلى الذاكرة قول أبي تمام في فتح عمورية:

السيف أصدق أنباءً من الكتب في حده الحدّ بين الجّد واللعب
بيض الصفائح لا سود الصحائف في متونهنّ جلاء الشك والريب (٦٥)

وعند معاينة النص نجد كلمة صدق ذات دلالة مهمة؛ لأنها ترد في النصين لتثبت فضل القوة، وتؤيدها فقد شكك المتجمون قديماً بقدرة المعتصم في مواجهة أعدائه، وحاولوا ثنيه عن غايته، وزيّنوا له التقاعس والإبطاء، وها هم الآن يتقمصون وجهاً جديداً حين احتلّ الموقع بدلاً منهم أهل السياسة، أمّا القوة المرموز إليها بالسيف فإنّها بقيت الشاهد الذي لا يتغيّر على مرّ الأزمنة.

٣- التناص التاريخي

ثمة نمط ثالث من التناص يتمثل في استحضار حوادث تاريخية وإنطاقها للشهادة على الحاضر، لما بين الظروف التي تحققت فيها وهذا العصر من نقاط التقاء ومشابهة، ومن الأمثلة على التناص التاريخي قول نزار من قصيدة بعنوان "المثلون"

كانت فلسطين لكم

دجاجة، من بيضها الثمين تأكلون.

كانت فلسطين لكم

قميص عثمان الذي به تتاجرون(٦٦)

يبدو استحضار الموقف التاريخي بسيطاً في هذا المثال، لم يبن الشاعر عليه جزءاً من نصه، أو يحاوره ولكنه استحضره شاهداً حياً على الموقفين قديماً وحديثاً، فأراد أن يزري على بعض السادة الذين جعلوا فلسطين ذريعة لاستمرارهم في مواقعهم - حسب الشاعر - فقد استمدوا استمرارهم وبقاءهم من خلال المتاجرة بالقضية الفلسطينية، وكان سهلاً عليه أن يستحضر موقفاً من التاريخ شبيهاً بهذا الموقف، حيث اتخذ الحق ذريعة لتسويق البحث عن السلطة، فقد وُصف موقف معاوية من المطالبة بدم عثمان ورفع قميصه في وجه علي، واتهامه إياه بالتقاعس عن الاقتصاص من قتلته حجة أراد بها معاوية الثورة على علي والاستحواذ على السلطة، وها هي فلسطين - على وفق رأي نزار- تتحول ذريعة للحكام يستمرونها للهيمنة على الشعوب والاستمرار في السلطة.

ولنتقل إلى نموذج في التناص مأخوذ من التاريخ الأندلسي، وتتمثل في قصة إحراق السفن ودفع الجند لمواجهة أعدائهم حين كان يقودهم القائد المسلم طارق بن زياد(٦٧)، يقول القباني:

أحبك جداً ...

وأعرف أنني تورطت جداً

وأحرق خلفي جميع المراكب

وأعرف أنني ساهم جداً

برغم ألوف النساء

ورغم ألوف التجارب(٦٨)

تختلف الغايات التي أحرق كلٌّ من طارق ونزار مراكيه من أجلها، فقد أحرق الأوّل سفنه ليقتلع من نفوس جنده أيّ رغبة في النكوص، فليس أمامهم إلاّ الموت أو النصر، وهو أمر ترك أثره في نفوس الفاتحين آنذاك، دفعهم للانتصار على عدوهم لأنّه لم يعد ثمة خيار آخر أمامهم. أمّا نزار فإن فتوحاته تتحقق على مستوى العلاقة بالنساء، فقد انساق وراء حب امرأة واحدة، وحرق جميع الفرص الأخرى على الرغم من علمه بأنّه سيهزم في محاولته هذه، وهو أمر يختلف عن دلالة الحادثة التاريخية حيث كان أمل النصر هو الذي يحدو طارقاً لفعلته هذه.

ولنتوقف عند نموذج أخير في هذا المجال، يتحدث فيه عن بيروت وخذلان الأمة لها، وتركها نهباً للدمار والدم:

آه كم كنّا قبيحين، وكنّا جبناء
عندما بعناك، يا بيروت، في سوق الإماء

.....

وتذكّرنا على طاولة الروليت، أخبار الديار
وافتقدنا زمن الدفلى بلبنان
وعصر الجلنار

وبكينا مثلما تبكي النساء (٦٩)

تذكرنا هذه المقطوعة بقول عائشة لابنها أبي عبدالله الصغير حين سلّم مفاتيح غرناطة لفرديناند وإيزابيلا:

ابك مثل النساء ملكاً مضاعاً لم تحافظ عليه مثل الرجال (٧٠)

وكان الشاعر يذكّر الأمة بأخطائها في القديم والحاضر، فضياع غرناطة شاهد أوّل على الفرقه والانقسام والعجز، بكى من أجله ملكها، ولكنه لم يستطع أن يفعل شيئاً، ولعلّ موقف أبناء الأمة في الحاضر لا يختلف كثيراً حين تركوا بيروت نهباً للدمار، ورحلوا إلى حيّ الإليزيه في باريس ومايفر لندن، وانشغلوا بالجنس والقمار والخمرة - على وفق رأي الشاعر - مما جعل النتيجة تأتي مشابهة لما تحقق سابقاً، فلم يبق أمام الرجال إلاّ البكاء لمعجزهم.

ثالثاً: أثر المادة التراثية في إيقاع النص الشعري:

يبدو البعد الإيقاعي أقل تأثراً بالتراث من بقية الأبعاد الأخرى، ومع ذلك فإننا لانعدم أثراً لما يستحضره الشاعر من العناصر التراثية على إيقاع نصّه، وقد تجلّى أثر التراث إيقاعياً في نماذج متعددة من شعره، تبدو القافية فيها ذات ارتباط وثيق بما استوحته من ذلك الحقل، فالقافية تستمد من مسميات تراثية، وتمارس فاعليتها وتأثيرها على قوافي النص الأخرى، أو تحقق تأثيرها وتأثيرها بمستواه الإيقاعي، ومن ذلك قوله :

نأتي

بكوفياتنا البيضاء والسوداء

نرسم فوق جلدكم

إشارة الفداء

من رحم الأيام نأتي كانبثاق الماء

من خيمة الدّلّ التي يعلكها الهواء

من وجع الحسين نأتي

من أسى فاطمة الزهراء

من أحدِ نأتي ومن بدرٍ ..

ومن أحزان كربلاء

نأتي لكي نصصح التاريخ والأشياء

ونطمس الحروف في الشوارع العبرية الأسماء (٧١)

على الرغم من نزعة الشعر الحديث للتحرر من رتابة القوافي وتلاحقها المتجانس، وهي السمة الأبرز في إيقاع الشعر القديم، إلا أنها ما زالت تؤدي دوراً مهماً في إيقاع الشعر الحديث وموسيقاه. وما زال الشعراء يعدونها مكوناً شعرياً لا تستغني عنه القصيدة استغناء تاماً، ولعلّ من ينظر إلى الشريحة السابقة سيدرك الدور الإيقاعي المتحقق من خلال القافية، ولا سيما الهمزة الساكنة، "السوداء، الفداء، الماء... " وهي قافية تتوازى مع مفردات تراثية جاءت من استقدام الشاعر رموزاً

أسهمت في تشكيل الصورة الشعرية من جهة، وموسيقا النص من جهة أخرى، وتمثلت في كلمات من مثل " الزهراء، كربلاء... " وقد ألحت الشريحة في الجانب الدلالي على العناصر السلبية، والعاجزة وكيفية تفجرها لتصبح عناصر حيّة فاعلة، فالكوفية التي يأتي الشوار منها بيضاء، وهذا لا ينفي السمة نفسها عن الكوفية السوداء، وعلى الرغم مما تحمله كلمة السوداء من سلبية إلا أنها تتحول ذات فاعلية لأنها تعرض الأمة على التمرد والتضحية والعمل، ولذا فإن الشاعر يراكم عدداً من العناصر السلبية التي ستزيد جذوة التحرر كلما زاد حجمها وعددها، ولعلّ التراث لم يخل بمدّ الشاعر بعناصر تكشف هذه المعاناة وتعمّقها، زيادة على ذلك فإنّها تسهم في تحقيق إيقاع النص، فجاءت "كربلاء والزهراء" متممة القوافي المتشكلة في الأصل ومنسجمة معها.

ومن النماذج الدالة في هذا الباب أيضاً، قول الشاعر من قصيدة بعنوان " ترصيع بالذهب على سيف دمشق:

يا دمشق البسي دموعي سواراً
وتمني ، فكل صعب يهون
وضعي طرحة العروس لأجلي
إن مهر المناضلات ثمين
رضي الله والرسول عن الشام
فنصر آتٍ... وفتح مبين
مزقي يا دمشق خارطة الدلّ
وقولي للدهر: كن... فيكون
استردت أيامها بك بدر
واستمادت شبابها حطين
بك عزت قريش بعد هوان
وتلاقت قبائل وبطون
إن عمرو بن العاص يزحف للشرق
وللغرب يزحف المأمون (٧٢)

تحتوي المقطوعة السابقة بعض الملامح الإيقاعية التي توافرت بسبب الاستعانة بمعطيات تراثية، فالقوافي المنتهية بالنون المضمومة والتي سيطرت على النص من بدايته حتى نهايته وجدت في بعض المفردات التراثية ما يوازئها ويدعم دورها، فكلمات من مثل "فتح ميين" و "كن فيكون" مجتلبة من القرآن الكريم، وكلمات أخرى من مثل "حطين والمأمون" مجتلبة من التاريخ، ولعل متابعة النص ستسمح بمزيد من الكلمات التراثية التي حملت عبء الإيقاع، من مثل "حور عين" و "السحاب الهتون" و "الحديث شجون" وللهموى دينه، ولل سيف دينه.

ثمة ملمح إيقاعي آخر وفرته العناصر التراثية، تأتي من خلال الصيغ المتوازية في قوله:

فنصر آتٍ ... وفتح ميين

فقد اعتمد فيها على قوله تعالى "نصر من الله وفتح ميين"، وقد تصرف في التشكيل النحوي للنص المستعار تصرفاً يخدم البعد الإيقاعي والدلالي، فالجملية الأولى مكوّنة من مبتدأ وخبر، والثانية شاكلتها تماماً، ولا يخفى اتساق المبتدأ في كل واحدة منها مع الآخر في بنيتها الصرفية، فهما على وزن "فعل". ونرصد الملمح الإيقاعي في قوله:

مزقي يا دمشق خارطة الذل

وقولي للدمر: كن .. فيكون

فقد كان لفعل الأمر أثره الأساس في تشكيل النص "مزقي ... قولي" وهما صيغتان تحققتان رغبة في التحوّل إلى فاعلية منجزة تخرج الأمة من كبوتها، فالشاعر أمام أمنية تصل حد المعجزة، ولن يحققها إلا عمل خارق، لذا فإنه يستحضر من القرآن صيغة تتناسب وتلك الأمنية، فيجد ذلك في وصف الله - تعالى - نفسه، في قوله ﴿إِنَّمَا قَوْلُنَا لِشَيْءٍ إِذَا أَرَدْنَاهُ أَنْ نَقُولَ لَهُ كُنْ فَيَكُونُ﴾ (٧٣) ولا يخفى أن مقول القول في البيت الشعري قد جاء على صيغة الأمر التي تتوازى إيقاعياً مع صيغة الأمر التي بدأ بها الشطر الشعري، فتصبح "مزقي ... قولي .. كن" وزاد الإيقاع بروزاً ما تم في جواب الطلب "كن ... فيكون".

لا بأس من الوقوف عند نموذج آخر تؤدي فيه المفردة التراثية دوراً إيقاعياً خاصاً، ففي قصيدة بعنوان "أحزان في الأندلس" يقول:

لم يبق من قرطبة

سوى دموع المثلثات الباكية

سوى عبير الورد،

والتارنج،

والأضالية ...

لم يبق من 'ولادة'

ومن حكايا حبّها ...

قافية ...

ولا بقايا قافية

لم يبق من غرناطة

ومن بني الأحمر

إلا ما يقول الرواية (٧٤)

إذ نجده يكرر تراكيب مبدوءة بقوله "لم يبق..." وتنتهي كل جملة شعرية باسم تراثي ذي حضور في الذاكرة، وينتهي بتنوين كسر فوق تاء التأنيث المربوطة "قرطبة... ولادة... غرناطة" مما يجعل تلك المفردات قوافي متشابهة ومتوازية، لا سيما أنها جاءت خاتمة لجمل شعرية تبتدىء على النسق نفسه "لم يبق من..."، في حين يخالف بين تلك القوافي ونظيراتها التي لم تجتلب من التراث، فقد جعلها "هاء ساكنة" - الباكية... الأضالية... "مما يجعل اختلاف حركة الروي أمانة إيقاعية لافتة تنماز فيها القوافي المتكئة على التراث عن بقية القوافي المجتلبة من غير ذلك الحقل.

تنتهي الدراسة بالوقوف على نموذج شعري يتناص مع نموذج شعري تراثي، وهو بعنوان "إفادة في محكمة الشعر" (٧٥) ومطلعها:

مرحباً يا عراق جئت أغنيك

وبعض من الفناء بكاء

وتنظر هذه القصيدة إلى قصيدة عبيدالله بن قيس الرقيات التي مدح بها مصعب بن الزبير، وتحسّر فيها على تراث قريش ومنزلتها بعد استيلاء الأمويين على الخلافة ومطلع تلك القصيدة:

أفقرت بعد عبد شمس كداء فكدي فالركن فالبطحاء (٧٦)

يتبدى أثر التناص الإيقاعي على غير مستوى: أول ملامح التناص الإيقاعي بينهما يتمثل في البحر الشعري، فبحرهما هو الخفيف، وقد انتظم قصيدة نزار كاملة على الرغم من طولها، إذ بلغت مئة وبيتاً واحداً، وثانيهما يتمثل في القافية، وهي الهمزة المضمومة، وقد كرّر نزار من قوافي ابن الرقيات اثنتين وعشرين قافية هي: (البكاء، النساء، السماء، دماء، البناء، الظلماء، الأهواء، الخلفاء، يشاء، سواء، الأحياء، الثراء، النساء، العذراء الأنقاء، الوفاء، الشهداء، عمياء، شفاء، كبرياء، الأشياء)، وهذا العدد من القوافي المتجانسة مع ملامح أخرى من التأثير تجعل جزءاً رئيساً من إيقاع النص الجديد متكناً على النص المنظور إليه.

أما الملمح الثالث فإنه تحقق من تشابه تشكيل الجملة الشعرية، فمنها الاتكاء على تكرار ألفاظ متشابهة في مكوناتها الصوتية من مثل:

ولقد يقتل الثري الثراء

ويعشي إلى الوراء الوراء

وهي صيغ تشبه إلى حد بعيد ماورد عند ابن الرقيات في قوله :

أسد الله والسناء سناء

في الكرب والبلاء بلاء

ومنها صيغ تعتمد على العطف، بحيث تؤكد كل واحدة منها دلالة السابقة من مثل:

حفرته الأيام والأنواء

يمتطيه الطفاة والأقوياء

وهي ظاهرة أسلوبية متكررة في النص المصدري، منها :

هناك الوصي والشهداء

تبع اللطم نائل وعطاء

فيهم سماحة وبهاء

ومنها صيغ تأتي متكئة على تراكيب فعلية، يشكّل الفاعل قافية البيت:

والبقايا تقاسمتها النساء

وخيلولي قد هدهما الإعياء

ومثيلاتها عند ابن الرقيات وافرة ، منها :

الله يبقى وتذهب الأشياء

بكنت علينا السماء

تجلت عن وجهه الظلماء

وثمة ملامح أسلوبية متعددة تسهم في تقريب المستوى الإيقاعي في النص الحديث من نظيره في التراثي، وتجعل أثر القصيدة المصدورية بادياً في إيقاع النص المتناص معها، وهو أمرٌ يثبت أن نزاراً قد أنشأ قصيدته وهو يضع أمام نظره قصيدة سلفه، ويدعم ذلك أن كلاً من الشاعرين قد وقف عند قريش وعبد شمس، فقد صاغ الأول نصّه متحسراً على ملك قريش، وطامحاً أن يستعيد ابن الزبير ملك تلك القبيلة ومجدها، بعد أن مزقت سيوف بني أمية الرحم وأضاعت قداسة القربى :

حبذا العيش حين قومي جميع لم تفرق أمورها الأهواء

قبل أن تطعم القبائل في ملك قريش وتشمت الأعداء

أيها المشتهي فناء قريش بيد الله عمرها والفناء

أما نزار فإنه ينمى قريش ولا يأمل لها عودة، حيث يقول:

يا فلسطين لا تنادي قريشاً

فقريش ماتت بها الخيلاء

لا تنادي الرجال من عبد شمس

لا تنادي لم يبق إلا النساء

وبعد، فإننا لا نعدم وجود عناصر تراثية متعددة ترد في ثنايا النص الحديث، خدمت تجربته، وأسهمت في تقديم رؤاه، وتشكيلاته، حاولت هذه الدراسة رصدتها، وكشف أدوارها، وقد حملت العناصر التراثية دلالات مختلفة، جاءت متناسبة -في أحيان كثيرة- مع المتغيرات السياسية التي راقبها الشاعر، ولعلّ توظيفات نزار للعناصر التراثية تكشف أنه لم يقف موقفاً معادياً للتراث لكنه موقف متغير يسخر العناصر التراثية المجتلبة لتنسجم والموقف المعاصر، مما يفهم معه ما يجريه من انحراف ببعض الرموز عن دلالاتها الراسخة.

الحواشي

- ١- زايد (علي عشري): استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، ط١، ١٩٧٨، ص ٥٨-٨٠.
- ٢- البياتي (عبد الوهاب): شاعر وموقف/ الموقف الأدبي، ع٢، السنة الأولى/ ١٩٧١، وأنظر أيضاً "الشاعر العربي المعاصر والتراث/ مجلة فصول/ مجلد ١/ ع٤/ ١٩٨١/ ص ٢٢.
- ٣- ريتشاردز (أ.أ): مبادئ النقد الأدبي، ترجمة وتقديم مصطفى بدوي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر، ص ٢٣٦.
- ٤- عباس (إحسان): اتجاهات الشعر العربي المعاصر، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ١٩٧٨، ص ٥٤.
- ٥- إيليوت (ت.س): مقالات في النقد الأدبي، ترجمة لطيفة الزيات، مكتبة الأنجلو-المصرية، ص ٦.
- ٦- عبد الوهاب البياتي: شاعر وموقف، السابق، ص ٨٥.
- ٧- إيليوت، السابق، ص ٧.
- ٨- حموده (عبد العزيز): المرايا المحدبة (من النبوية إلى التفكيك)، عالم المعرفة، العدد ٢٣٢، الكويت، ١٩٩٨، ص ١٣٩.
- ٩- نفسه، ص ٣٦٢.
- ١٠- Jaques Derrida, "Living on: Borderlines", in Harold Bloom Deconstruction and criticism (New York: seabury press 1979, p.p 83-84).
نقلًا عن عبد العزيز حمودة، السابق، ص ٣٦٧.
- ١١- شاهين (محمد): إيليوت وأثره على عبدالصبور والسياب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، دار الفارس عمان، ط١، ١٩٩٢، ص ٧-٨.
- ١٢- فاضل (جهاد): قضايا الشعر الحديث، دارالشروق، بيروت، ط١، ١٩٨٤، ص ٢٤٢، مقابلة مع نزار.

- ١٣- إحسان عباس: السابق، انظر الفصل الخاص بالتراث في هذا الكتاب.
- ١٤- الكركي(خالد): الرموز التراثية العربية في الشعر العربي الحديث، دار الجيل، بيروت، مكتبة الرائد العلمية، عمان، ط١، ١٩٨٩، حيث أشار إلى الرموز التراثية في شعر نزار إشارة عابرة، ص٥٥.
- ١٥- العلق(علي): الشاعر العربي الحديث: رموزه وأساطيره الشخصية، المحور الثاني والثالث من الشعر العربي عند نهايات القرن العشرين، إعداد عائد خصباك، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٨٩، ص٧٩.
- ١٦- جهاد فاضل: السابق، ص٢٤١.
- ١٧- قباني(نزار): الأعمال السياسية الكاملة، منشورات نزار قباني، بيروت، ط٤، ١٩٨٦، ١٦١/٣.
- ١٨- نفسه: ١٦٣/١.
- ١٩- نفسه: ١٧٩/١.
- ٢٠- نفسه: ٤٩١/١.
- ٢١- نفسه: ٥٦٣/١.
- ٢٢- السابق: ١٩٦/٣.
- ٢٣- نفسه: ٤٢٠/٣.
- ٢٤- نفسه: ٤٨٨/٣.
- ٢٥- نفسه: ٤٨٩/٣.
- ٢٦- نفسه: ٤٨٦-٤٩٨/٣. انظر القصيدة كاملة، فهي تكشف هذا المنحى تماماً.
- ٢٧- نفسه: ١٧٠/٣.
- ٢٨- علي عشري زايد، السابق، ص١١١.
- ٢٩- نزار قباني، السابق، ٣٨٩-٣٩٠/٣.
- ٣٠- نفسه: ٤٦٥/١.

- ٣١- نفسه: ١٦/٢ .
- ٣٢- نفسه: ١٩٠/٣ .
- ٣٣- نفسه: ١٣/٢ .
- ٣٤- نفسه: ٣٨٩/٣ .
- ٣٥- نفسه: ٧/٣ .
- ٣٦- نفسه: ٥١٠/٣ .
- ٣٧- نفسه: ٦٤٤/٣ .
- ٣٨- نفسه: ٣٤٤/١ .
- ٣٩- إحسان عباس، السابق، ص ١١٠ .
- ٤٠- شكري (غالي): شعرنا الحديث إلى أين؟ دار المعارف، مصر، ١٩٦٨، ص ٢١٥ .
- ٤١- نزار قباني، السابق، ٥٧٠/٣ .
- ٤٢- نفسه: ٤٣٢/٣ .
- ٤٣- نفسه: ٤٣٩/٣ .
- ٤٤- نفسه: ٤٤٠-٤٤١/٣ .
- ٤٥- نفسه: ٢٥٠/٣ .
- ٤٦- نفسه: ٥٣/٣ .
- ٤٧- نفسه: ٥٢٦/٣ .
- ٤٨- نفسه: ٥٠١-٥٠٢/٣ .
- ٤٩- نفسه: ٤٢٩/٣ .
- ٥٠- vincent Leitch, Deconstructive Criticism: An advanced Introduction , London, 1983, P: 243. نقلاً عن عبدالعزيز حمودة، ص ٣٤٠ .

- ٥١- كريستينا (جوليا): علم النص، ترجمة فريد الزاهي، مراجعة عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط ١، ١٩٩١، ص ٢١.
- ٥٢- نزار قباني، السابق، ٦٣٧/١.
- ٥٣- سورة "المؤمنون"، الآيتان، ٥، ٦.
- ٥٤- نزار قباني، السابق، ٢٨١/٢.
- ٥٥- سورة "يوسف" الآيات ١٣-١٨.
- ٥٦- نزار قباني، ١٨٥/٣.
- ٥٧- سورة "البقرة" الآية ٥٠.
- ٥٨- سورة "البقرة" الآية ٥١.
- ٥٩- سورة "المائدة" الآية ٢٦.
- ٦٠- نزار قباني، ١٨٥/٣.
- ٦١- نفسه، ٢٣١/٣.
- ٦٢- المتنبي (أحمد بن الحسين): ديوانه بشرح أبي البقاء العكبري (البيان في شرح الديوان)، ضبطه وصححه ووضع فهارسه مصطفى السقا، وإبراهيم الإبياري وعبد الحفيظ شلبي، دار الفكر، ١٢٥/٤.
- ٦٣- مفتاح (محمد): تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط ١، ١٩٨٥، ص ١٢٩.
- ٦٤- نزار قباني، السابق، ٤٤٢/٣.
- ٦٥- أبو تمام (حبيب بن أوس): شرح ديوان أبي تمام، ضبط معانيه وشروحه وأكملها إيليا الحاوي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط ١، ١٩٨١، ص ٢٢.
- ٦٦- نزار قباني، ١١٠/٣.
- ٦٧- الدينوري (ابن قتيبة): الإمامة والسياسة، تحقيق طه محمد الزيني، مؤسسة حلبي للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٦٧، ٦١/٢.

٦٨- نزار قباني: ٦٧١/١.

٦٩- نفسه: ٣٤٤/٢.

٧٠- انظر قصة عائشة وتأنيتها ابنها أبا عبدالله الصغير آخر ملوك العرب في الأندلس على تقصيره في حماية غرناطة. محمد عبدالله عنان: نهاية الأندلس وتاريخ العرب المنتصرين، ط٢، ١٩٥٨، ص ٢٥٢-٢٥٣، وانظر كذلك محمد عبده حتاملة: رحلة مسلمي الأندلس عشية سقوط غرناطة وبعدها، عمان، الجامعة الأردنية، عمادة البحث العلمي، ط١، ١٩٧٧، ص ٦١-٦٢.

٧١- نزار قباني، السابق، ١٩٧/٣-١٩٨.

٧٢- نفسه: ٤٤٠-٤٤١/٣.

٧٣- سورة "النحل" الآية ٤٠.

٧٤- نزار قباني: ٥٦٢-٥٦٣/٣.

٧٥- نفسه: ٣٩١-٤١٣/٣.

٧٦- الرقيات (عبدالله بن قيس): ديوانه، دار صادر، بيروت، تحقيق محمد يوسف نجم، ص ٨٧.